

« Patrick Straram ou un détour par le détournement »

Léon Ploegaerts et Marc Vachon

Voix et Images, vol. 25, n° 1, (73) 1999, p. 147-163.

Patrick Straram ou un détour par le détournement

Léon Ploegaerts et Marc Vachon, Université d'Ottawa

Cet article examine l'œuvre encore peu étudiée de Patrick Straram et l'apport de sa contribution dans le mouvement de la contre-culture montréalaise des années soixante. Sur la base de l'analyse d'un manuscrit inédit, La veuve blanche et noire un peu détournée, *conçu à partir du livre de Ramón Gómez de la Serña* La veuve blanche et noire, *une lecture «situationniste» de sa production littéraire est proposée. Un bref survol de sa vie et de son œuvre montre qu'en dépit de son échec à introduire l'Internationale situationniste au Québec avec son* Cahier pour un paysage à inventer, *il demeura fidèle aux principes de cette avant-garde iconoclaste qui, avant de se saborder, dénonça la «Société du spectacle» décrite par Guy Debord et avec qui Straram a entretenu une correspondance. Suite au récent regain d'intérêt pour ce mouvement dont certaines prédictions se sont avérées étrangement prophétiques, l'œuvre de Patrick Straram mérite d'être abordée dans cette perspective qui fait de lui le principal, sinon le seul représentant de l'Internationale situationniste au Québec.*

Le parcours de Patrick Straram

Disparu il y a presque onze ans, Patrick Straram est aujourd'hui un auteur oublié[1]. Né à Paris en 1934, il fréquente dès sa jeunesse les milieux bohèmes de Saint-Germain-des-Prés et se lie d'amitié avec Guy Debord qui l'introduit dans le petit groupe de l'Internationale lettriste, fondée suite à l'éclatement du mouvement lettriste d'Isidore Isou. Objecteur de conscience, Straram refuse de faire son service militaire — on est à l'époque au début de la guerre d'Algérie — et émigre au Canada en 1954 avec sa famille. Il demeure quatre ans en Colombie-Britannique, occupant divers emplois manuels, avant de s'établir au Québec. Lors de son arrivée à Montréal en avril 1958, Patrick Straram se retrouve au

1. De son vrai nom Patrick Marrast dit Straram Elcano, il prendra également, pour affirmer son américanité d'adoption, le surnom «Le Bison ravi», anagramme de Boris Vian, qu'il aimait beaucoup.

centre du milieu culturel qui allait provoquer la Révolution tranquille des années soixante. Autodidacte passionné de littérature, de cinéma et de jazz, il s'implique d'abord comme critique dans ces deux derniers domaines avant d'aborder la création dans les deux premiers avec des succès mitigés. Cet engagement multidisciplinaire fait rapidement de lui un personnage incontournable de la contre-culture montréalaise. Plus anarchiste que gauchiste, profondément allergique à toute forme d'autorité, il s'accommode du système libéral sans jamais parvenir à s'intégrer dans la structure sociale.

Dès 1960, il publie un essai décrivant ses errances urbaines, donnant une perception originale de Montréal qui sera plutôt bien accueillie[2]. Quelques mois plus tard, paraît le premier numéro de la revue *Cahier pour un paysage à inventer* dont il est, avec Louis Portugais, le principal artisan. Cette fois, la critique est réservée pour ne pas dire hostile et le projet est abandonné peu après[3]. Cette tentative avortée d'introduire au Québec le situationnisme dans lequel il avait milité dès sa création l'amène à prendre ses distances avec ce mouvement, mais aussi avec toute chapelle extérieure à son étroit cercle d'amis[4]. En 1962, il publie «20,000 draughts sous les tables[5]» texte intéressant pour l'énumération des œuvres littéraires, musicales et cinématographiques qu'il juge importantes et que l'on retrouvera abondamment citées dans ses publications à venir. Dans cet ouvrage collectif décrivant son univers quotidien, on voit déjà apparaître les signes de sa marginalité et de son alcoolisme latent qui allait affecter très tôt sa santé. Ses fonctions au Centre d'art de L'Élysée, créé en 1960 par le Dr Ostiguy, sont également de courte durée, mais lui permettent de rencontrer tout ce que le Québec compte alors d'intellectuels et d'artistes avides de s'ouvrir sur le monde.

---

2. Patrick Straram, «Tea for one», *Écrits du Canada français*, n° 6, 1960; voir notamment la recension de Gilles Marcotte, *Le Devoir*, «Vie des lettres, Tea for one de Patrick Straram», 19 mars 1960, et Nathalie Fredette, *Montréal en prose, 1892-1992*, Montréal, l'Hexagone, 1992, p. 357-380. Une lecture «situationniste» de ce texte montre qu'il s'agit d'une «dérive» urbaine constituant un exercice de psychogéographie.
3. Patrick Straram (présenté par), *Cahier pour un paysage à inventer*, Montréal, s.e., n° 1, 1960, 3 f. + 106 p. Textes de G. Leclair, G. Miron, L. Caron, M.-L. O'Leary, P.-M. Lapointe, G. Hénault, S. Garant, M. Dubé, A. Jorn, G. Ivain, G. E. Debord, L. Portugais, P. Straram. Parmi les critiques les plus féroces, citons celles de Jean-Guy Pilon et de Clément Lockwell. Seul Jacques Godbout semble avoir perçu l'importance potentielle de l'Internationale situationniste. Voir *Liberté 60*, n°s 9-10, mai- août 1960, p. 225 et *Le Devoir*, 16 juillet 1960. Le deuxième numéro devait être entièrement consacré au cinéma. À cet effet, Straram avait préparé, en collaboration avec Gilles Carle, une annonce de souscription et un questionnaire. Voir BNQ, Mss 391/3-3.
4. Longtemps ignoré, le mouvement situationniste (de l'Internationale lettriste à l'Internationale situationniste) redevient aujourd'hui d'actualité avec la réédition des œuvres de son fondateur Guy Debord: *La société de spectacle*, *Les commentaires*, *Potlatch*, *Panégyrique* chez Gallimard et, tout récemment, *Panégyrique 2* chez Fayard.
5. Patrick Straram, *Écrits de la Taverne Royal*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1962, p. 109-139.

Après des rôles de figuration dans les films *À tout prendre* de Claude Jutra et *Fabienne et son Jules* de Jacques Godbout en 1963 et 1964, Straram tente une percée dans le cinéma comme acteur et dialoguiste dans *La Terre à boire* de Jean-Paul Bernier. L'échec est justifié. N'étant qu'un assemblage de clichés empruntés à la Nouvelle Vague française, le seul intérêt de ce film réside aujourd'hui dans la manière discursive de montrer l'espace urbain montréalais que l'on retrouve dans les écrits de Straram. Dès lors, il se limitera à écrire des chroniques sur le cinéma, comme il n'avait cessé de le faire sur le jazz. Devenu journaliste à la pige, il publie ses articles dans presque toutes les publications culturelles de l'époque. Pilier de la jeune Cinémathèque québécoise dès sa création, Straram fréquente les tavernes et les cafés animés par les jeunes écrivains, poètes, chansonniers et acteurs québécois. Certains de ces endroits deviendront les foyers de l'avant-garde culturelle francophone.

En janvier 1968, il part deux ans aux États-Unis. Au cours de cette dérive dans les milieux hippies de la côte californienne, il adopte une nouvelle apparence physique qu'il conservera jusqu'à sa mort: celle de l'Amérindien marginalisé en quête d'un territoire. Ce parcours initiatique fera l'objet d'un livre publié en 1972 et connaîtra un succès d'estime[6]. De ce voyage en Californie, il conservera le goût de l'errance qu'il pratiquera jusqu'à la fin de sa vie. À son retour à Montréal en 1970, il est emprisonné pendant la crise d'Octobre. C'est à partir de cette époque qu'il devient «Patrick Straram le Bison ravi», dont il polira l'image et qui fera de lui le personnage le plus coloré, sinon le plus représentatif de la contre-culture montréalaise[7]. Il en demeurera d'ailleurs la figure centrale jusqu'aux «Rencontres internationales de la contre-culture» qui se tiennent à Montréal en mai 1975. Straram est alors au sommet de sa popularité dans cet univers restreint, mais demeure inconnu à l'extérieur. Il a pourtant écrit de nombreux articles et sept livres, dont deux en collaboration[8]. Au cours des années qui suivent, il ne produit qu'une émission importante, *Blues clair*, diffusée à Radio-Canada. Entre-temps, sa santé s'est

6. *Id.*, *Irish coffee au no name bar & vin rouge valley of the moon*, Montréal, l'Hexagone/l'Obscène Nyctalope, 1972, 256 p., ill.; voir aussi la recension de Guy Cloutier, «Irish coffee au no name bar & vin rouge valley of the moon», *Livres et auteurs québécois*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1972, p. 158-159 et celle de Jean Basile, *Mainmise*, n° 17, novembre 1972, p. 16-17.

7. «Spécial Straram», *Hobo Québec*, nos 9-11, octobre-novembre 1973, 64 p.

8. Patrick Straram, *4x4/4x4*, Montréal, Les Herbes rouges, 1974, 66 p.; *Questionnement socra/cri/tique*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1974, 272 p.; *La faim de l'énigme*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975, 176 p.; *Bribes 1: Pré-textes & lectures*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975, 160 p.; *Bribes 2, le bison ravi fend la bise*, Montréal, Éditions de l'Aurore, «coll. Écrire/2», 1976, 98 p., ill.; en collaboration: Patrick Straram, Le bison ravi, Jean-Marc Piotte, Pio le fou, *Gilles, cinéma Groulx le Lynx inquiet*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Éditions québécoises, 1971, 146 p., ill., et Jean- Marc Piotte, Madeleine Gagnon, Patrick Straram, *Portraits du voyage*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975, 104 p.

considérablement détériorée. Sa production littéraire de 1983 à sa mort, le 6 mars 1988, se limite à quelques publications laissant transparaître son état de détresse morale et matérielle[9]. Il s'en expliquera dans un document vidéo[10] — véritable testament littéraire qui le ramena brièvement dans l'actualité — tourné quelques mois avant son décès. Avec lui disparaissait un personnage central de la contre-culture montréalaise des années soixante qui, jusqu'au bout, refusa de se ranger et resta fidèle à son époque sans voir qu'elle était révolue[11]. La Bibliothèque nationale du Québec acquit la presque totalité de ses archives, bien que la discothèque de Straram fut volée et sa bibliothèque, intéressante pour les innombrables annotations dont il remplissait ses livres, dispersée peu après. En plus d'une vaste correspondance, il laisse quelques inédits, dont *La veuve blanche et noire un peu détournée*[12] qui constitue un témoignage de son passé situationniste.

Straram et la mouvance situationniste

Les livres de Patrick Straram se distinguent au premier coup d'œil de l'abondante production littéraire de la contre-culture québécoise des

9. *Id.*, «Blues clair/demande d'emploi» suivi de «Aux quatre coins», *Estuaire*, n° 21, 1981, p. 67-82; *Blues clair, tea for one/no more tea*, Montréal, Les Herbes rouges, n°s 113-115, 1983, 64 p.; *Blues clair, quatre quatuors en trains qu'amour advienne*, avec Francine Simonin, Montréal, Le Noroît, 1984, 128 p., ill.; *Mots musique, quelle histoire ce cinéma*, Montréal, Éditions du Pôle, texte sur une gravure originale de Monique Dussault.

10 Ce film documentaire de Jean-Gaétan Séguin intitulé *Mourir en vie, Patrick Straram le bison ravi* se trouve dans les archives de la Cinémathèque québécoise. Nous possédons une copie complète du scénario dont un extrait a été publié: Jean-Gaétan Séguin, *Patrick Straram ou le Bison ravi: Entretiens*, Montréal, Guernica, 1991, 48 p. Voir aussi un commentaire sur le film: Robert Lévesque, «Patrick Straram n'a pas osé être acteur», *Le Devoir*, 22 octobre 1988, p. C-5.

11. Voir Claude Gonthier, «Patrick Straram ou la constellation du Bison ravi», *Voix et Images*, vol. XIII, n° 3 (39), printemps 1988, p. 436-458. Parmi les éloges posthumes, il faut signaler le dossier que lui consacra la revue *Inter*, «Patrick Straram le Bison ravi Réellement», n° 41, 1988, p. 29-36; le collectif «Patrick Straram le Bison ravi, Paris 1934-Montréal 1988», *Levée d'encre*, n°s 3-4, avril 1988 et André Roy, «Patrick Straram. Court article pour un long salut», *24 images*, n° 38, été 1988, p. 21-23.

12. BNQ, Mss 391/1-13. Il existe deux versions de ce texte. La première de 17 pages dactylographiées avec annotations manuscrites de Straram, est datée «septembre 1956, 400, 7th Street, Revelstoke, B.C.». La seconde de 29 pages d'une autre dactylographie (également annotée par Straram), reprenant les annotations et la date de la version précédente jusqu'à la p. 22, est complétée d'un texte dactylographié de 6 pages numérotées 23 à 29, daté comme suit à la page 23: «1967, au Blues clair, Pont Coderre, Saint-Antoine sur le Richelieu» et daté à nouveau à la page 29: «septembre 1956, 400, 7th Street, Revelstoke, B.C.» Cette seconde version décrit le processus d'emprunt au roman de Ramón Gómez de la Serna, *La veuve blanche et noire.* C'est la deuxième version qui est analysée ici. Désormais, les références à cette version seront indiquées par le signe *VBND*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Straram fait référence à sa nouvelle dans *Bribes 1: Pré-textes & lectures*, p. 111; pour une description de cette aventure amoureuse, voir *Bribes 2, Le Bison ravi fend la bise, op. cit.*, p. 31, et Jean-Gaétan Séguin, *Patrick Straram ou le Bison ravi: Entretiens, op. cit.*, p. 19 ss.

années 1960-1980 par une iconographie étroitement intégrée au texte. Un examen plus approfondi révèle un emploi systématique de la citation littéraire, cinématographique ou musicale pour préciser sa pensée ou tout simplement pour décrire un lieu ou un état d'âme. Ce procédé créatif poussé à l'extrême inclut l'appropriation du texte d'un tiers en le détournant de son sens premier. Cette démarche qui semble toute personnelle, s'inscrit en fait dans la ligne de pensée de l'Internationale situationniste qu'il tenta sans succès d'introduire au Québec dès son arrivée par la publication du *Cahier pour un paysage à inventer.* De ce point de vue, le *Cahier* constitue un document intéressant pour l'interprétation de son œuvre. Ce premier numéro de la revue réunissait des textes de divers auteurs québécois et de membres de l'Internationale situationniste dirigée par Guy Debord avec qui Patrick Straram a entretenu une correspondance suivie[13]. Indépendamment de son intérêt historique, le document est important, moins pour son contenu que pour les liens qu'il se proposait d'établir avec l'Internationale situationniste. Le projet de Straram était ambitieux : il s'agissait d'ouvrir le Québec aux courants de pensée européenne en l'associant à l'une des dernières avant-gardes internationales, née après la Deuxième Guerre mondiale sur les vestiges du mouvement surréaliste. L'expérience fut un échec. La revue, faute de moyens financiers, connut une distribution confidentielle des deux côtés de l'Atlantique[14]. La critique fut très sévère et le second numéro resta à l'état de projet. La correspondance entre Debord et Straram montre que si le projet de la revue fut abandonné assez rapidement, celui-ci resta en contact avec le mouvement malgré sa rupture complète avec la France. La relation entre Straram et le mouvement situationniste s'étendra sur une courte période de temps, soit de 1949 à 1954. Afin de jeter plus de lumière sur l'influence et l'importance du situationnisme pour Straram, il importe de retracer brièvement son parcours.

À l'âge de quinze ans, Straram quitte définitivement l'école et la maison familiale pour aller vivre à Paris. Ses lieux de prédilection sont les bars et les cafés de Saint-Germain-des-Prés, à l'époque de Juliette Gréco, des frères Prévert, de Jean-Paul Sartre. Pendant plus de quatre ans, il vit

13. Cette correspondance s'est échangée entre 1958 et 1965. Voir BNQ, Mss 391/10-16 et Mss 391/7-70. La publication annoncée de la correspondance de Guy Debord devrait préciser son interprétation.

14. Devenu une curiosité de bibliophile, le *Cahier* est généralement cité dans la littérature à partir de sources secondaires ou des rares critiques qui en ont été faites. Voir Robert Robillard, *Québec Underground, 1962-1972*, tome 1, Montréal, Éditions Médiart, 1973; André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, 375 p., Francine Couture, *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : l'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB éditeur, «coll. Études québécoises», 1997, 414 p. Par ailleurs, le *Cahier* est bien cité dans l'ouvrage de Jean-Jacques Raspaud et Jean-Pierre Voyer, *L'internationale situationniste, chronologie, bibliographie, protagonistes, avec un index des noms insultés*, Paris, Champ Libre, 1972, 168 p.

de ses propres moyens en errant sur les quais et dans les rues du quartier où se côtoient existentialistes, marxistes, surréalistes, lettristes et situationnistes. C'est là que Straram fit son apprentissage intellectuel. À Montréal, il cherchera à recréer cette convivialité artistique à travers les tavernes, le Centre d'art de L'Élysée, la boîte à chanson *Le Chat Noir* et surtout *L'Asociacion Española* de Pedro Rubio Dumont. L'œuvre et la vie de Straram se caractérisent d'ailleurs par un ancrage spatial des lieux que fréquentaient la communauté artistique et intellectuelle montréalaise des années soixante [15].

Au cours des années 1952 à 1954, Straram se lie d'amitié avec les membres dissidents du mouvement lettriste d'Isidore Isou : l'Internationale lettriste. Parmi eux, Gil J. Wolman et Guy Debord qui venaient de créer un petit scandale avec leurs films expérimentaux [16]. Il fréquente également les autres membres du groupe, André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Jacques Fillon et partage une chambre avec Gilles Ivain (pseudonyme d'Ivan Chtcheglov), auteur du concept d'urbanisme unitaire développé à partir des « dérives » urbaines. Il reproduira d'ailleurs le texte de ce dernier dans le *Cahier pour un paysage à inventer.* Straram trouve en eux des interlocuteurs avec qui partager des intérêts communs concernant l'intégration de la vie quotidienne à l'art en passant par l'urbanisme, la poésie, la littérature, la culture de masse et le cinéma. En juin 1954, le groupe publie le bulletin *Potlatch*, auquel Straram participe dès les premiers numéros, malgré son départ pour le Canada en avril. La revue paraît jusqu'en 1957, moment où l'Internationale lettriste devient l'Internationale situationniste. C'est au sein de cette revue que s'articuleront différentes notions se rapportant aux activités et préoccupations du groupe, telles que la psychogéographie, la dérive, l'urbanisme unitaire et la cons-

15. Pour une description de sa période à Saint-Germain-des-Prés, voir Jean-Gaétan Séguin, *Patrick Straram ou Le Bison ravi : Entretiens, op. cit.* La liste exhaustive de ces établissements se trouve dans Marie-Françoise Losay, *Cherche emploi, curriculum vitæ*, BNQ, Mss 391/10-4, 1984-1987, p. 2. En ce qui concerne les débuts de sa période montréalaise, voir notamment Patrick Straram « 20,000 draughts sous les tables », *Écrits de la Taverne Royal, op. cit.*, p. 109-139, et « Information/Lieu d'un autoportrait d'une fête », *Ovo photo*, n° 6, février 1972, p. 50-58.

16. En février 1952, Gil J. Woman présente un film expérimental, « L'anticoncept ». On y entend un monologue atone, pendant que sur l'écran alternent des cercles noirs et blancs sur un ballon sonde. Il s'agit du principe de la « discrépance », c'est-à-dire de la disjonction des bandes image et son, développée par Isidore Isou en 1951 dans son film « Traité de bave et d'éternité ». En juin 1952, Debord présente son premier film, « Hurlements en faveur de Sade ». Avant la projection, il serait monté sur scène et aurait déclaré « Il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons, si vous voulez, au débat ». Voir Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes 1952-1978*, Paris, Champ Libre, 1978, rééd. Paris, Gallimard, 1994, 282 p. Voir aussi, Frédérique Devaux, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris, Éditions Paris expérimental, 1992, 320 p., ill., présentation de Christian Lebrat. On trouvera une description des réactions de la presse parisienne de l'époque dans Boris Vian, *Manuel de Saint- Germain-des-Prés*, Paris, Éditions du Chêne, 1974.

truction de situations. Plus tard, ces notions se retrouveront à la base du mouvement situationniste des années soixante [17].

Straram partage le caractère subversif du groupe qui refuse toute doctrine et dont l'intention est de réunifier l'avant-garde culturelle en un mouvement nouveau pour une critique révolutionnaire de la société. Le situationniste idéal est considéré comme un expert amateur et un antispécialiste. La ligne générale du groupe consiste à établir une « structure passionnante de la vie » à travers l'expérimentation « des comportements, des formes de décorations, d'architecture, d'urbanisme et de communications propres à provoquer des situations attirantes ». Il s'agit donc de convertir l'homme en « homo-faber-ludens » par une révolution se déroulant principalement sur deux terrains : le quotidien et l'espace urbain. Cette transformation exige une réorganisation de la ville à partir d'un principe très simple : laisser aux individus le pouvoir de décider de l'espace et de l'architecture dans lesquels ils veulent vivre. Selon les situationnistes, déloger le pouvoir de l'État, de la bureaucratie et du capital passe nécessairement par une transformation de la vie quotidienne [18].

Cet idéal et le désir de créer des « situations attirantes » par l'expérimentation se manifesteront dans l'œuvre et la vie de Straram. Au Québec, il s'affichera en tant qu'expert amateur dans plusieurs domaines, notamment le cinéma et le jazz. Les changements apportés à son image corporelle, du jeune intellectuel français au gourou de la contre-culture à l'allure amérindienne, ne sont pas sans faire écho à cette proposition d'expérimentation de comportements dans *Potlatch*. Il en est de même en ce qui concerne l'importance qu'il accordera dans ses écrits à son cadre

17. Voir Guy Debord (dir.), *Potlatch* (1954-1957), Paris, Gallimard, 1996, 292 p., bulletin hebdomadaire à ses débuts, de juin à août 1954, et mensuel par la suite de septembre 1954 à novembre 1957. Sur le mouvement situationniste dans son ensemble, voir *Internationale situationniste*, Paris, Fayard, 1997, 707 p. ; Jean-François Martos, *Histoire de l'Internationale situationniste*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1989, 281 p. ; Jean-Jacques Raspaud et Jean-Pierre Voyer, *L'Internationale situationniste, chronologie, bibliographie, protagonistes, avec un index des noms insultés*, *op. cit.* ; Elisabeth Sussman (dir.), *On the Passage of a few people through a rather brief moment of time : the Situationist International 1957-1972*, Boston/ Cambridge, ICA/The MIT Press, 1989, 200 p. ; Gérard Berréby (dir.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste 1948-1957*, Paris, Allia, 1985, 651 p. ; Guy Debord, *Véritable scission dans l'Internationale : circulaire publique de l'Internationale situationniste*, Paris, Champ Libre, 1972, 147 p. ; Greil Marcus, *Lipstick Traces : A History of the Twentieth Century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989, 496 p.
18. La note de Straram publiée dans le deuxième numéro de *Potlatch* exprime bien le caractère subversif du groupe, « On ne m'a pas encore sorti du Canada !...Cela ne saurait tarder peut-être ? Mon comportement n'est plus seulement une énigme, il terrorise... ». En ce qui concerne le mouvement situationniste, ce n'est qu'après 1962 qu'il envahira le champ politique. Il est généralement reconnu pour avoir joué un rôle important dans le mouvement de Mai 68. Voir René Vienet, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1968, 316 p. ; Pascal Dumontier, *Les situationnistes et mai 68*, Paris, Gérard Lebovici, 1990, 307 p.

de vie quotidien et aux espaces culturels montréalais. Ainsi, dans *Bribes 1 : Pré-textes & lectures* et dans *Questionnement socra/cri/tique*, il combine la description littéraire et l'illustration photographique des changements apportés à ces espaces privé et public, afin de commenter l'expérience de nouvelles situations susceptibles de choquer l'ordre établi.

Avec le groupe de *Potlatch*, Straram participe à de longues dérives dans les rues de Paris. Cette activité s'inscrit à l'intérieur de cette volonté de s'emparer de la ville à travers le quotidien et est reliée à un processus d'écriture et de critique de l'espace urbain. L'expérience des dérives parisiennes a contribué à façonner l'œuvre de Straram, en particulier sa première publication, *Tea for one*, une nouvelle autobiographique relatant son errance dans les rues de Montréal, alors qu'il demeurait dans une chambre de la rue de La Gauchetière [19].

Dans l'œuvre de Straram, les passages relatant sa jeunesse mentionnent fréquemment la création de collages que les situationnistes appelaient « métagraphies ». L'écriture métagraphique consiste en une production de textes et d'affiches à partir d'un collage de graphismes variés (images, photographies, phrases et mots). C'est au cours de son séjour à l'hôpital psychiatrique de Ville-Evrard, en automne 1953, qu'il compose dans un atelier de peinture ses premières métagraphies qu'il présente à Debord et à Chtcheglov. Par la suite, ils se les échangeront et les afficheront sur les murs de leurs appartements. Au cours de la même année, l'Internationale lettriste organise l'exposition « 66 métagraphies influentielles » à la Galerie du Passage. Straram y participe. En 1972, il écrit « Métagraphie, l'almanach manifeste » pour expliquer l'origine et l'importance de cette forme d'expression. Le texte s'accompagne alors d'une analyse descriptive d'une métagraphie et illustre à nouveau le projet situationniste d'intégrer le quotidien dans l'art [20]. Ce mode d'expression caractérisera la production culturelle des situationnistes et celle de Straram au Québec.

Peu après son arrivée en Colombie-Britannique, il perd contact avec le mouvement situationniste, sans cesser pour autant son travail d'écriture. Les manuscrits de cette période acquièrent aujourd'hui plus d'importance

19. L'Internationale situationniste développa en 1958 le concept d'« urbanisme unitaire » à partir de la « dérive » urbaine, créant de nouveaux jeux, proposés dès 1945 par Guy Debord et Jacques Fillon, qui vont aboutir au Manifeste de l'Internationale situationniste en 1960. Voir Ulrich Conrads, *Programmes et manifestes de l'architecture du xxe siècle*, Paris, Éditions de la Villette, 1991, p. 190, 197-198, 211-213. L'exercice de la dérive s'inscrivait à l'intérieur de la psychogéographie, c'est-à-dire l'étude des manifestations affectives fondée sur l'influence du milieu géographique. Voir Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956, p. 7-13, reproduit dans le *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 19-23.

20. Voir Patrick Straram, « Métagraphie, l'almanach manifeste », *La Barre du jour*, n°s 35-37, 1972, p. 179-195, reprit dans *Bribes 1 : Pré-textes & lectures*, p. 107-123. En ce qui à trait à l'écriture métagraphique, le meilleur exemple est sans doute *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*, *op. cit.*.

dans la mesure où ils s'inscrivent dans la foulée d'idées et de concepts situationnistes sur les relations entre le quotidien, l'art et l'espace. Parmi ces textes inédits, se trouve la nouvelle *La veuve blanche et noire un peu détournée*, décrivant sa première liaison amoureuse. L'analyse qui suit illustre la tentative initiale de Straram d'appliquer les procédés littéraires situationnistes, à savoir l'écriture métagraphique et le détournement. Dans le cas présent, il s'agit de l'utilisation systématique de la citation se substituant à l'écriture et surtout du détournement consistant en une appropriation du texte d'un auteur bien connu.

La veuve blanche et noire de Ramón Gómez de la Serna détournée par Straram

L'analyse de *La veuve blanche et noire un peu détournée* vise à souligner l'importance d'une lecture situationniste de l'œuvre de Straram. Il s'agit d'une nouvelle autobiographique relatant son initiation amoureuse en 1952. Cette nouvelle a vu le jour après sa découverte du roman de Ramón Gómez de la Serna *La veuve blanche et noire*[21]. Au moment de quitter Paris en 1954, ce livre « à la couverture gris-bleu, ordinaire et insolite de par ses "titres" » intrigue suffisamment Straram pour qu'il le dérobe. Le roman de Gómez de la Serna lui apparaît comme :

> un miroir dans lequel l'histoire se reflétait à un point qui « m'obligeait », outre que, dans le vécu (pour moi un préalable indispensable à toute écriture), sa découverte au moment du départ pour passer d'un continent à un autre, ce qui allait accentuer encore la première séparation, *insistait* sa valeur d'indice, de tabou, de vase communicant, l'accord ainsi scellé ne pouvant être enfreint sans « dénaturer » l'écriture. (*VBND*, 23-24)

Il n'est donc pas surprenant qu'après la lecture de ce livre, Straram considère « évident [...] qu'il fallait écrire ces pages », c'est-à-dire une nouvelle relatant sa propre expérience amoureuse à Paris. Il écrit donc un texte « en fondant les unes aux autres des phrases qu'[il] avai[t] besoin d'écrire et des phrases empruntées au roman de Ramón Gómez de la Serna ». Le titre de Straram est on ne peut plus explicite : il avise le lecteur que la nouvelle n'est pas un plagiat, mais bien le résultat d'un processus littéraire particulier : le détournement cher aux situationnistes. Pour ceux-ci, cela consiste à utiliser les éléments esthétiques préfabriqués d'œuvres actuelles ou anciennes pour les intégrer ensuite dans la production d'une « construction supérieure[22] ». Il s'agit donc d'emprunter, d'incorporer, de copier, d'intercaler, de fondre au sein d'une nouvelle œuvre (littéraire, picturale ou architecturale) des éléments esthétiques préexistants (phrases, images, photographies, formes architecturales, etc.).

---

21. Il s'agit ici de la première édition française du roman de Ramón Gómez de la Serna, *La veuve blanche et noire*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924. L'article fait ici référence à sa réédition (Paris, Gérard Lebovici, 1986, 249 p.).
22. *Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 13.

L'Internationale situationniste ne revendique pas l'invention du détournement et de la métagraphie. Ces procédés constituent un prolongement de certains concepts artistiques, tels le collage, l'assemblage et les « constructions », développés par divers mouvements d'avant-garde du XXe siècle. L'utilisation d'objets et de matériaux bruts dans la composition d'un tableau, ou encore d'un livre ou d'une affiche, remonte au cubisme. Ces procédés ont été largement exploités par les cubistes (Braque, Picasso), ainsi que par les constructivistes russes (Malevitch), mais c'est avec le dadaïsme qu'ils se généralisent. Les surréalistes y trouvent une source d'inspiration qui les conduira à utiliser l'objet collé dans le tableau, le photomontage, l'affiche, le slogan publicitaire et les jeux typographiques. L'œuvre de Kurt Schwitters résume bien ces expériences qui inspirent les situationnistes. Schwitters composa des collages à partir de détritus de la vie urbaine : tickets de tramways, couvercles de boîtes de conserve, ficelles, vieux boutons. Cette technique de collage-recyclage mena à la réalisation d'une sculpture en forme de colonne envahissant tout l'espace de son atelier et traversant le plafond. Le spectateur était invité à l'intérieur de l'œuvre. Le «*Merzbau*», cette sculpture proliférante devenue architecture, incorporait dans sa compostion toute sorte d'objets familiers[23].

Ces procédés furent revendiqués pour différentes raisons par les mouvements d'avant-garde. Pour le cubisme, l'assemblage facilitait la compréhension des œuvres, alors que pour le futurisme, l'utilisation d'objets réels permettait d'intégrer une quatrième dimension : l'espace-temps. Avec le dadaïsme, l'utilisation de ces procédés allait servir à rejeter l'idée de chef-d'œuvre et à mêler l'art à la vie. Quant aux surréalistes, ils employaient le photomontage et le collage pour concevoir une autre vision du monde engendrée par l'inconscient et les pulsions sexuelles. Ce qui différencie l'Internationale situationniste des autres avant-gardes, c'est qu'elle utilisa ces procédés à des fins de propagande partisane, dans le but de déconstruire l'édifice culturel. Le détournement devait permettre d'en finir avec la notion de propriété personnelle en art, et ce, afin de pouvoir utiliser tout l'héritage artistique et littéraire de l'humanité[24]. Ainsi, avec le mouvement situationniste, on assiste à une récupération de plusieurs notions et procédés avant-gardistes orientés à l'intérieur d'une action politique révolutionnaire. En déclarant que « ce qui change notre manière de voir les rues est plus important que ce qui change notre manière de voir la peinture[25] », l'Internationale situationniste radicalise le projet dadaïste de mêler l'art à la vie.

---

23. Maurice Besset, *Art of the Twentieth Century*, New York, Universe Books, 1976. Voir aussi *Kurt Schwitters*, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, Centre Georges Pompidou/Réunion des Musées nationaux, 1994.
24. Voir Guy Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, no 1, mai 1956, p. 2.
25. Guy Debord, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », *Internationale situationniste 1958-1969*, Paris, Fayard, 1997, p. 700.

Il va sans dire qu'en 1956 les théories des situationnistes ne furent pas reçues. Il faut attendre la venue du postmodernisme pour que réapparaisse la notion de détournement, plus particulièrement dans le domaine de l'architecture qui emprunte et réassemble le vocabulaire plastique de diverses époques et cultures. Aujourd'hui, le détournement se manifeste dans d'autres domaines culturels tels que le cinéma, la peinture, la sculpture et le vidéoclip. Dans ces disciplines, l'emprunt d'éléments esthétiques de productions actuelles ou passées des arts est devenu une pratique courante. Par exemple, il n'est pas rare de voir un vidéoclip de cinq minutes composé d'un amalgame d'images, intercalé de coupures de films classiques ou encore de photographies bien connues. Ces divers éléments esthétiques sont alors détournés pour être utilisés dans la création d'une nouvelle production culturelle. Évidemment, le caractère révolutionnaire du détournement et le rêve de créer une « ébauche d'un communisme littéraire », comme l'annonçaient les situationnistes, sont loin de s'être réalisés [26].

En littérature, une des formes privilégiées du détournement des situationnistes s'exprime par l'écriture métagraphique. Ce procédé littéraire consiste à produire un texte ou une affiche en empruntant images, photos, phrases, mots et parfois objets. Cette liberté et ce désir d'emprunt, allant jusqu'à l'appropriation d'œuvres pour la production d'une métagraphie, s'inspirent du mot d'ordre de Lautréamont : « le plagiat est nécessaire, le progrès l'implique ». Ainsi, les situationnistes considèrent que l'écrivain

> [...] peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations [27].

Selon Debord et Straram, la création artistique, dans quelque domaine que ce soit, devait se départir de toute notion de propriété et de tradition. La citation semblait être la dernière forme de propriété à abolir ; un exercice auquel se livrera Straram en détournant le roman de Ramón Gómez de La Serna.

---

26. *Les Lèvres nues*, n° 1, *loc. cit.*, p. 5. En ce qui concerne le rapprochement entre le mouvement situationniste et le postmodernisme, voir Sadie Plant, *The Most Radical Gesture : The Situationist International in a Postmodern Age*, London/New York, Routledge, 1992, 226 p.
27. *Les Lèvres nues*, n° 1, p. 3. Le mouvement situationniste a été fortement influencé à ses débuts par le surréalisme, comme le démontre la similarité entre collage et métagraphie, ou encore la participation de Debord à la revue *Les Lèvres nues*. Bien que l'importance de Lautréamont pour les surréalistes soit connue (voir Aragon, « Lautréamont et nous », *Lettres françaises*, 1 et 8 juin 1967, rééd. Paris, Sables, 1992, 99 p.), on ne peut en dire autant pour le mouvement situationniste. Néanmoins, Guy Debord et Gil. J. Wolman y réfèrent dans leur texte sur le « Mode d'emploi du détournement », ainsi que Straram dans sa nouvelle *La veuve noire et blanche un peu détournée*, pour justifier en quelque sorte le concept de détournement.

Le récit de *La veuve blanche et noire un peu détournée* se déroule en trois temps, à savoir la rencontre, la relation amoureuse et la séparation des amants. Écrite à la première personne, la nouvelle commence par la rencontre à Saint-Germain-des-Prés du narrateur, un tout jeune homme, et de Marthe Tjadara, une Provençale de trente-six ans, mère de deux enfants, délaissée par son mari. Elle est de passage à Paris en attente d'un poste de couturière à la cour impériale d'Iran. Après une première rencontre dans un bar, au cours de laquelle elle relate son passé dans la Résistance comme combattante dans un maquis de partisans du Vercors, elle séduit le jeune homme et l'initie aux plaisirs des sens dans sa chambre de bonne. Ils s'y enferment pendant deux semaines, ne la quittant que pour se nourrir. La deuxième partie: «Interlude Slam Slam Blues — Ixtliton Petit Visage Noir[28]», est un long monologue du jeune homme décrivant sa passion pour cette femme. Les amants s'échangent leurs rêves. Ainsi, Marthe lui décrit en détail ce que serait leur vie amoureuse à Téhéran. Par la suite, elle parvient à convaincre son amant de partir seul pour Creyers «un village abandonné, à mille mètres d'altitude, dans le Dauphiné» où l'un de ses amis à elle espère fonder une commune. La troisième partie, intitulée «Variation sur un thème — Le Paysage à inventer», relate les derniers jours de leur liaison. Après un échange épistolaire, Marthe rejoint son amant à Creyers pour satisfaire sa passion amoureuse avant de partir pour Téhéran. Après un faux départ, causé par une grève de la compagnie aérienne, elle le quitte définitivement quelques jours plus tard, non sans avoir célébré avec lui ses dix-huit ans.

Le roman de Ramón Gómez de la Serna qui se déroule dans l'Espagne des années vingt, raconte la passion amoureuse de Rodrigue pour Christine. Il s'agit d'un long exposé sur le désir d'un homme pour une femme refusant d'abandonner le veuvage. Rodrigue est tellement possessif et jaloux qu'il doute de la mort du mari (qui abusait physiquement de Christine). Le couple entreprend un voyage à Paris. Rodrigue est fier de se pavaner avec une veuve dans les restaurants et les boutiques. Mais avant de retourner en Espagne, Christine informe Rodrigue qu'elle et son mari avaient déjà fait un pareil voyage. Rodrigue s'en offusque. Quelques jours plus tard, il retrouve Christine en pleurs. Elle lui avoue alors qu'elle n'était pas veuve, mais qu'elle l'est maintenant puisqu'elle vient d'apprendre la mort de son mari. La querelle éclate et Christine avoue à son amant que son mari la retrouvait les jours où Rodrigue ne venait pas. Celui-ci est en colère, mais n'ose la frapper.

28. Il faut noter que, dès 1955, Straram incorpore des références musicales dans ses écrits. La troisième partie de la nouvelle contient l'illustration d'une portée de partition musicale dont les lettres indiquent «concerto déconcertant». Il est possible que Straram ait considéré adapter le texte pour un scénario de film.

Christine, voyant son hésitation, lui déclare que son mari, au moins, avait le courage de la battre lorsqu'il était en colère. Sur ce, Rodrigue la quitte.

Il y a de nombreuses similitudes entre l'expérience amoureuse de Straram et celle décrite dans le roman de Gómez de la Serna. Dans les deux cas, les héros sont jeunes et éprouvent un amour éperdu pour des femmes plus âgées. De plus, l'action se déroule dans des espaces restreints (une chambre de bonne et un salon), avec quelques rares explorations du monde extérieur. Finalement, tous deux perdent la femme qu'ils aiment. Il n'est donc pas difficile de voir pourquoi Straram a trouvé que Gómez de la Serna avait écrit son histoire.

L'analyse du processus de détournement de la nouvelle de Straram s'opère à deux niveaux. Il nous est apparu nécessaire d'identifier d'abord les phrases empruntées à Gómez de la Serna pour l'ensemble de la nouvelle. Par la suite, un examen détaillé des phrases détournées par Straram a permis de déterminer quatre catégories d'emplois du procédé littéraire du détournement. Le texte de Straram révèle un nombre inégal de détournements. La première partie (p. 1 à 5) regroupe plus de sept détournements du roman. Dans la deuxième (p. 6 à 14), les détournements sont regroupés à la fin du texte et comprennent deux pages entières de phrases empruntées à Gómez de la Serna. Enfin, la dernière partie (p. 15 à 22) ne contient aucune phrase détournée du roman, quand bien même plusieurs passages font écho à ce dernier. Pour illustrer l'interférence entre les deux textes, le lecteur trouvera ci-après un extrait (p. 12-13) de la nouvelle de Straram illustrant les quatre types du détournement. Il est à noter que la même phrase empruntée peut faire l'objet de plus d'un mode d'emploi du détournement.

Le premier type de détournement consiste à prélever la phrase telle quelle ou avec de légères modifications (voir 12/4 (p. 161) et 13/5 (p. 162) de l'extrait). C'est le mode d'emprunt le plus fréquent. À un point tel, que deux pages de la nouvelle (p. 12 et 13) sont entièrement composées de phrases empruntées dans diverses parties du roman de Gómez de la Serna, phrases qui s'appliquent à l'expérience amoureuse que veut décrire Straram. Certains événements du roman, tel celui d'un fait divers décrivant un crime à Madrid se trouve reproduit dans la nouvelle comme simple effet de miroir.

Le deuxième type de détournement consiste à utiliser une phrase ou des bouts de phrases du roman pour les insérer dans un nouveau paragraphe (voir 12/5 et 13/6 de l'extrait). Dans les deux cas, Straram commence un paragraphe avec un fragment d'une phrase de Gómez de la Serna et la termine avec des impressions correspondant à son aventure amoureuse. L'inverse se produit également : Straram commence une phrase par ses propres impressions et la termine avec un fragment emprunté au roman source. Il semblerait que son intention consiste à

« obtenir l'effet qui rende le mieux compte d'anecdote, sensation, idée et transcription voulues... » (*VBND*, p. 26). En d'autres mots, en incorporant certains passages du roman de Gómez de la Serna, Straram cherche à enrichir la description de sa propre expérience.

Le troisième type consiste à rassembler en un paragraphe une série de phrases éparpillées dans le roman (voir 12/3 et 12/7 de l'extrait). Les quelques occurrences de ce procédé lui permettent de substituer la description physique et émotionnelle de Christine à celle de Marthe.

Le dernier type de détournement se réfère à la teneur du texte qui conserve la tonalité du roman. Il n'y a pas d'emprunt de phrases, si ce n'est de quelques mots clés, mais plutôt un emprunt à la mise en situation et à la description des personnages. Ainsi, (12/5 de l'extrait), les termes « deuil », « morts » et « vivants » font écho au roman de Gómez de la Serna en ce qui concerne la veuve Christine.

Quel que soit le type de détournement, les phrases empruntées au roman s'inscrivent à l'intérieur de trois catégories descriptives. Le cas le plus fréquent est le prélèvement de phrases décrivant le corps de l'amante et les sentiments que le narrateur éprouve pour elle. Les emprunts illustrant le mode de vie et les pensées du narrateur sont aussi très nombreux. Il s'agit ici, à la fois d'anecdotes — tel le passage sur le temps et les femmes :

> (11/5) *Les femmes* n'ont pas encore appris à manier le réel, il leur manque un sens de la rigueur ou des fonctions à remplir qui les fait se jeter trop goulûment sur des petities chances assez fausses. *Ne se rendent pas compte du temps qu'on met à monter et à descendre un escalier, à tourner le coin d'une rue : de là ces surprises où elles se laissent de temps en temps assassiner. Elles sont sagaces souvent,* mais jamais *pour cela. Si elle conduisaient les trains, il y aurait des tamponnements terribles parce qu'elle feraient partir le train 5 alors que le train 8 doit passer au même moment sur la même voie*[29]. **(68-69)**

ou tout simplement un état d'âme du narrateur :

> (10/9) Je *continuais à regarder dans le fond du miroir la* médiocre *projection de la vie des autres. Tous étaient étrangers et continuaient à voyager toujours.* **(67)**

Enfin, il n'y a que deux détournements évoquant la vie de l'amante. Dans l'un d'eux, Christine et Marthe ont toutes deux subi un avortement. Et si Christine a perdu ses jumeaux à cause d'une fausse couche, Marthe, quant à elle, a eu deux fils.

---

29. Les phrases écrites à l'origine par de La Serna, mais qui seront détournées par Straram sont en italique. La première numérotation, par exemple ici (11/5), indique la page et le paragraphe dans la nouvelle de Straram, alors que la deuxième, en caractère gras, soit ici **(68-69)**, renvoie à la page du roman de la Serna.

Les phrases empruntées à Gómez de la Serna se fondent aisément dans la nouvelle de Straram. Le processus est facilité par le choix des détournements. Ils se limitent à l'énoncé des charmes de l'héroïne par le narrateur exprimant ses sentiments amoureux. Tout se passe comme si, au lieu de citer, Straram s'appropriait la phrase et l'incorporait dans son vécu. Cela n'est pas surprenant étant donné que la notion de détournement admet tacitement qu'il n'est pas nécessaire de créer « une expression inédite de faits connus ». En d'autres mots, pourquoi chercher à réécrire ce qui a déjà été écrit et correspond déjà si bien à une expérience personnelle? Mieux vaut l'incorporer. À la relecture, dix ans plus tard, Straram constate à quel point ce texte est le produit de son expérience avec le mouvement situationniste. Il réaffirme que son œuvre, où « vécu et écriture s'inter-agissent », procède de la notion du collage et de la métagraphie. Le projet situationniste s'est avéré pour Straram beaucoup plus qu'une simple expérience de jeunesse; il en a fait un mode de vie qui allait s'exprimer par ses écrits et ses actions dans l'espace culturel montréalais.

Extraits des p. 12 et 13 de *La veuve blanche et noire un peu détournée* de Patrick Straram (page/paragraphe) indiquant en italique les phrases détournées de *La veuve blanche et noire* de Ramón Gómez de la Serna dont la page est en caractère gras.

(12/3) Elle se mettait parfois nue dans une robe du soir qu'elle s'/était coupée pour moi. Elle s'y mouvait comme une femme splendide use / d'*un joyau excitant.* ***(78)*** *C'est étrange comme la froideur* de luxe d'une robe/*peut être plus puissante que la force d'un par- / fum.* ***(78)*** Elle était sans parfum... *Quel était ce parfum qui émanait d'elle, qui lubrifiait sa* peau / cuivrée, *qui était comme la sauce anglaise de sa chair?* ***(79)*** *C'était un / parfum noir qui la rendait plus blanche, et qui faisait qu'elle semblait / garder un châle* catalan *et ses vêtements noirs en se déshabillant.* ***(79)***

(12/4) *Elle avait un tel fond d'opulence. On devinait la chaleur cachée / dans ses entrailles.* ***(79)***

(12/5) *Le long de son dos, s'écoulait, canalisée, l'histoire de son / passé,* ***(80)*** le deuil qu'elle portait de vivants, et celui qu'elle portait de / morts qui demeuraient pour elle plus vivants que les autres, et toute / une mine d'érotisme mise à jour pour une fraction infinitésimale de tous / les temps qu'il appartenait d'exploiter.

(12/6) Grain par grain l'énorme remuement de faune et de flore qui / soulevait son corps, lancé dans d'insensés graphiques si émouvants./

Leurs cris pour ne pas perdre (ou ne rien perdre?) /

Prends-moi par derrière! /

Je te veux dans ma bouche! /

Hurlante immobile. Gesticulant muette /

(12/7) La danse de l'apprêt, une danse grouillante d'insectes et la / danse monstrueuse d'un fossile tertiaire à la fois, une évocation à d'/inconnues

dominantes de «The Cage» comme la dansait Nora Kaye, toute la / fièvre femelle, séduction et attente insupportable. *Elle avait besoin d'/imiter, pour mieux entrer dans sa tranquillité, les femmes hystériques, /* ***(80)*** la mante religieuse, les putains. *Ou bien toute femme, une fois nue, / est-elle une bayadère?* ***(80)*** *Sa danse* atteignait ses paroxysmes lorsqu'elle / se remurait (*sic*) dans ses *silences,* sans cesser de *révéler qu'elle portait / sur elle la lourdeur svelte de la chair.* ***(80)***

(13/1) Dans les papiers collés sur les murs ou dans le objets qui / encombraient la chambre elle choisissait spontanément les formes phal-/liques et les reproductions d'eaux.

(13/2) Elle aimait son sexe, et elle aimait son sexe au mien.

(13/3) Le matin que, sorti un moment, je la retrouvai étalée sur le / lit, vidée, en sueur

(13/4) Je viens de me masturber, tu as raison, ça peut être ausssi ex-/traordinaire, j'ai bien joui...

(13/5) *Elle allait, sans révolte ni soumission exagérée.* ***(80)***

(13/6) *Elle était la femme qui entre dans l'amour comme dans la / mer* ***(80)*** avec une attirance profonde et aucune hésitation.

(13/7) Emportée tranquille. Magnétique. Harmonique.

Le quotidien et l'écriture : une construction situationniste

La nouvelle de Straram est un détournement du roman de Gómez de la Serna. Il se justifie dans le manuscrit en reprenant la formule de Lautréamont: «à savoir qu'une phrase appartient moins à son auteur qu'à celui qui l'utilise le mieux» (*VBND*, 24). Mais derrière ce mot d'ordre se dissimule un projet ambitieux. En se servant de phrases empruntées à Gómez de la Serna, Straram met en scène l'interférence de deux mondes sentimentaux (son aventure amoureuse et celle de Rodrigue et Christine), croyant ainsi universaliser son expérience. Or, quel que soit le domaine culturel, c'est le désir d'universalisation de l'expérience humaine dans le quotidien qui justifie en dernier lieu la notion du détournement.

À première vue, les œuvres de Straram semblent l'expression de la contre-culture au Québec. L'image qu'il projette l'apparente au mouvement hippie, à la presse underground et à l'art psychédélique. Cependant, cette interprétation demeure superficielle. Straram ne revendiquait pas le retour à la nature, bien au contraire; pour lui, c'était dans la ville que tout se jouait. Ses références politiques et culturelles n'étaient pas constituées des gourous de la contre-culture américaine, mais plutôt de Marx, de Brecht, de Lefebvre et de Barthes. Il associait le caractère graphique de ses textes à l'écriture «métagraphique», et non au Pop'Art.

Ces différences s'expliquent dès que l'on situe Straram dans la mouvance du situationnisme. L'analyse de son œuvre à partir d'une grille de lecture situationniste demeure toutefois à l'état d'ébauche, comme l'illustre cet article. L'héritage situationniste est partout présent. Que ce

soit la préoccupation de la vie quotidienne ou encore d'un art d'intervention et de participation ancré dans un espace urbain mobile et transformable à souhait, les notions situationnistes de l'art, de l'urbanisme et du quotidien constituent les leitmotive de sa vie et de son œuvre.

En 1958, à la question: «Quel est votre but dans la vie?... et que faites-vous pour l'atteindre?», Straram répondait: «Je n'ai pas de but dans la vie parce que je vis[30].» Il devait rester fidèle toute sa vie à cet idéal. Quinze ans plus tard, Gaston Miron disait de lui: «Straram n'est pas l'homme du questionnement, il est d'abord celui qui fait la preuve. Et qui paie la note. Dans sa critique de la vie quotidienne, il devient le *vécu* et la *somme* des contradictions de la gauche. Il *est* alors poétique et dialectique. Totalisation/résolution[31].»

Miron exprime très bien les contradictions et les sacrifices que Straram a dû accepter au cours de sa vie pour maintenir ses convictions situationnistes de jeunesse: à savoir que «l'art est un moyen d'action sur le monde, un outil de transformation des consciences[32]». Une transformation qu'il exprime dans l'une de ses chroniques en disant «Vivre est critique. Il faut concevoir et faire une critique qui soit une vie[33].» Ce qui explique le caractère intransigeant et radical de Straram, dans la mesure où la commercialisation des productions culturelles, y compris les siennes, constituait pour les situationnistes une récupération par le système des expressions artistiques qui cherchaient précisément à le transformer. On peut considérer la fidélité de Straram à ce projet — de faire de sa vie une œuvre sans compromission — comme étant ce qui l'a progressivement isolé des personnes qui l'entouraient, et de la société en général.

L'Internationale situationniste a disparu dans l'indifférence générale il y a plus de vingt ans. Son influence dans le domaine de la littérature demeure latente, alors que ses idées ressurgissent en architecture et en urbanisme et ce, au moment où la «société du spectacle» manifeste ses effets pervers sur le corps social[34]. Straram aura été, semble-t-il, à la fois le protagoniste au Québec de cette dernière avant-garde visionnaire du XXe siècle et l'un des gourous de la contre-culture montréalaise.

30. Voir *Les Lèvres nues*, nos 10-12, 1958, p. xix. Straram a répondu à ce questionnaire envoyé aux lecteurs de la revue sous son pseudonyme de Patrick Elcano.
31. Gaston Miron, «Spécial Straram», *Hobo Québec, loc. cit.*, p. 52. L'italique est de Gaston Miron.
32. Voir *Sur le passage de quelques personnes à travers une courte unité de temps: à propos de l'Internationale situationniste 1957-1972*, version française du catalogue *On the Passage...* cité à la note 17.
33. Voir Patrick Straram, «Situations d'une critique et d'une production», *Cahier pour un paysage à inventer, op.cit.*, p. 80, Texte d'une chronique refusée par *Cité libre.*
34. Simon Sadler, *The Situationist City*, Cambridge/London, The MIT Press, 1998, 233 p.